Projekt drugiego teatru jest zasadniczo różny od właściwego projektu konkursowego. Różnorodność ujęcia tematu daje pogląd na skalę możliwości młodego architekta. Obydwa projekty zresztą są bardzo interesujące, „nowoczesne" i dobrze rozwiązane. Trzeba również stwierdzić, że wywarły one silny wpływ na późniejszą twórczość Hempla. Rzymski tryumf najwyraźniej potwierdził przekonanie młodego architekta o własnych możliwościach, wzmógł jego wiarę w przyszłe sukcesy — mające nastąpić w dalszym ciągu wykonywania tak chlubnie rozpoczętej w Rzymie sztuki wznoszenia budowli.

Po ukończeniu studiów w Akademii Św. Łukasza, co nastąpiło w maju r. 1789 [20] — Jakub Hempel zaraz wraca do kraju. Pod koniec października tegoż roku jest już w Puławach, gdzie trzyma do chrztu córkę architekta Joachima Hempla [21].

Tyle o rzymskich projektach Jakuba Hempla, przygotowywanych na Konkurs Klementyński w Akademii Św. Łukasza. Dokładniejsze opracowanie tematu oraz wykazanie ich znaczenia dla całokształtu późniejszej działalności Hempla pozostawiam monografiście architekta.

20 LORET, jw., s. 370.
21 T. S. JAROSZEWSKI, J. KOWALCZYK, *Artyści w Puławach, w świetle ksiąg parafii Włostowice*, „Biul. Hist. Sztuki" XXI, 1959, nr 2, s. 219, hasło: *Joachim Hempel*.

LES PROJETS ROMAINS DE THEÂTRES DE JAKUB HEMPEL

Jacques Hempel (1762—1831), éminent architecte polonais dont l'activité embrasse la période de 1790 à 1830, exécuta en vue d'obtenir sa licence à l'Académie St. Luc à Rome, des projets d'un théâtre monumental situé rue Corso, entre les places San Claudio et San Sivestro à Rome. Pour ces projets, effectués au dernier cours d'architecture, l'Académie lui remit le premier prix dans la première classe (qu'il partagea avec le genois Carlo Barabino). Le projet même ainsi que son alternative étaient dessinés sur 11 planches dont 4 avaient été connues et publiées dans la littérature scientifique. Dans l'ouvrage présent on trouve la publication de l'ensemble des planches.

Les projets romains de Hempel ont une importance essentielle pour son oeuvre future en Pologne. En les comparant avec tout ce qui est connu de ses ouvrages, on trouve dans chaque projet des réminiscences, plus ou moins marquantes, des premiers ouvrages romains, académiques encore, mais déjà surprenants par le degré de leur maturité.

JOANNA POLLAKÓWNA

W PRZEDEDNIU FORMIZMU

POLSKA KRYTYKA ARTYSTYCZNA O WSPÓŁCZESNYCH PRĄDACH EUROPEJSKICH *

W dziejopisarstwie tyczącym nowoczesnej sztuki polskiej przewija się pewna elegijna nuta, rozsnuwa się nastrój emanujący nie tyle ze słów i sformułowań, co z przemilczeń — jest to przeświadczenie o izolacji polskiego środowiska artystycznego, a co za tym idzie — jego prowincjonalizmie, opóźnieniu o jedną lub więcej faz rozwojowych. Dotyczy to w wysokim stopniu lat przed pierwszą wojną światową. Nikt wprawdzie nie zaprzecza, że przytłaczająca większość artystów polskich odbywała podróże zagraniczne. Mniej lub bardziej dokładnie spisane biografie malarzy, którzy w późniejszych latach stworzyli grupę formistów, odnotowują daty ich pierwszych wyjazdów na zachód, przypadających na lata przed I wojną światową. Wiadomo, że jeździli do Paryża i Włoch, odwiedzając po drodze Monachium i Wiedeń bracia Pronaszkowie, że przez dłuższe okresy czasu przebywali w Paryżu Czyżewski, i Chwistek a Tymon Niesiołowski w 1912 r. zwiedzał paryskie muzea i wystawy. S. I. Witkiewicz już w 1903 r. oglądał galerie monachijskie, a wielu byłych wychowanków krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych: Gwozdecki, Zak, Markus, Rubczak, Kisling, Zawadowski i in. mieszka stale w Paryżu nie zrywając jednak kontaktu

* Praca była referowana na zjeździe naukowym SHS w Toruniu w listopadzie 1964.

z krajem. Są to fakty powszechnie znane. Jeszcze mniej wyciąga się wniosków z innego, również oczywistego dla wszystkich zjawiska, że wyjeżdżają nie tylko malarze — że liczna grupa krytyków sztuki, często dość silnie zasymilowanych w awangardowych środowiskach artystycznych zagranicy, nadsyła korespondencje do czasopism krajowych, informując o współczesnych wydarzeniach i prądach. Prawda, że poziom tych artykułów był bardzo nierówny a i wiadomości o nowych kierunkach bywały bałamutne, że często, zamiast dostarczać rzeczowej relacji, sprawozdawca bawił czytelników niewymyślną drwiną i szokował opowieściami o wynaturzeniach współczesnej sztuki. Że nowiny bywały nie zawsze najświeższe, nie zawsze ścisłe, że przez długie lata panował chaos w terminologii. Tym niemniej czytelnik ukazujących się ówcześnie w Polsce czasopism mógł być wcale nieźle zorientowany w przemianach zachodzących w sztuce europejskiej, a interesująca się współczesnymi wydarzeniami młodzież artystyczna nie pozostawała bynajmniej w sytuacji kolonii rozbitków na wyspie otoczonej pustym oceanem. Nie są to odkrycia — przypomnienia zaledwie.

Znane są wspomnienia K. Winklera, w których mowa jest o barwnych reprodukcjach obrazów Cézanne'a przysłanych w 1907 r. Czyżewskiemu przez przebywających w Paryżu kolegów, reprodukcjach, które dwaj młodzi malarze studiowali później żarliwie. Często cytowane bywają relacje Z. Pronaszki świadczące o fascynacji sztuką zachodnio-europejską.

Nie sposób zgodzić się z poglądami, w rodzaju tych, które wypowiada Helena Zaworska, sugerująca w swej, z pewnością bardzo pożytecznej książce zupełną nieznajomość współczesnych wydarzeń artystycznych w Polsce w latach po I wojnie światowej [1]. Tymczasem już na 5 lat przed jej wybuchem pisma polskie przynosiły wiadomości o artystycznych poczynaniach francuskiej awangardy i nawet zasłużony młodopolski krytyk i malarz zarazem, osiadły w Paryżu, Jan Topass, donosił, że *„Już Najmłodszym nie dosyć po Młodych «brać lutnię», nie wystarcza wraz z mistrzem Gauguinem sięgać do pra-typów Sztuki, z Denisem iść do Gotyku"*. *„.. Zawsze się z sumy wytężonych energii coś zrodzi i coś zakiełkuje"* stwierdza dalej Topass i życzliwym okiem śledzi poszukiwania Metzingera, Braque'a i Picassa, *„który ściąga, skraca i streszcza postaci swe do elementarnych obrysów bałwanów egipskich, a nawet w ostatnich utworach dalej rzecz wiedzie i z przedmiotów i ludzi wytwarza grafiki form geometrycznych: kół, wielokątów, rombusów"* [2].

Ale to dopiero rok 1909. W latach zaś bezpośrednio poprzedzających wojnę, informacji było już znacznie więcej, o sztuce współczesnej wiele pisano i mówiono na specjalnie organizowanych odczytach.

23 czerwca 1913 r. ciekawi nowin artystycznych krakowianie wysłuchać mogli prelekcji Adama Dobrodzickiego zatytułowanej *„O kubizmie" „z demonstracjami plastycznymi"*, odbywającej się w Akademii Sztuk Pięknych. Także w Akademii, kilka miesięcy wcześniej, bo w styczniu, wygłosił odczyt p.t. *„Malarstwo francuskie od Cézanne'a do kubistów"* Adolf Basler, krytyk i *marchand des tableaux*, związany z malarskim Montparnassem. O treści i wysokim poziomie tego odczytu możemy wnioskować z obszernego artykułu, który pod tym samym tytułem ukazał się w „Krytyce" [3]. Pierwszą część artykułu stanowi analiza malarstwa Cézanne'a *„...którego rola* — jak pisze autor — *w malarstwie nowoczesnym jest zupełnie tą samą, jaką była rola Giotta w malarstwie włoskim..."* ...„Dalej następują znane fragmenty listów Cézanne'a cytowane przez E. Bernarda, m.in. fragment bynajmniej nie obojętny dla przyszłych formistów, których naczelną i wielokrotnie powtarzaną regułą będzie modelowanie formy kolorem:

„Rysunek i kolor [...] nie są odrębne od siebie. W miarę, jak się maluje, rysuje się także; im się kolor więcej harmonizuje, tym się bardziej uwydatnia rysunek. Kontrasty i wzajemny stosunek tonów — to tajemnica rysunku i modelowania". [...] Malując zaczynał Cézanne od cienia i to plamą, którą pokrywał drugą, jeszcze gęstszą, a tę trzecią jeszcze, aż wszystkie, tworząc niby ekran, modelowały kolorując przedmiot. Wszystkie te modelacje szły w kierunku ustalonym z góry przez rozumowanie". (s. 218)

Po analizie malarstwa Cézanne'a przychodzi kolej na konsekwencje, jakie wyciąga z niego młode pokolenie paryskich malarzy. Pokolenie to, mówi Basler *„...zaczyna czerpać wiedzę swoją z muzeów, przetwarzać wewnętrznie wszystkie epoki sztuki i sięgać aż do dna sztuki egipskiej, chaldejskiej, archaicznej Grecji, a nawet do prymitywniejszych rzeźb afrykańskich, do sztuki barbarzyńskiej i pojmować formy natury intelektualnie. Jest to, wg Nietzschego, odzmysłowienie wyższej sztuki"*. (s. 219)

I jeszcze cytat z tego samego artykułu, gdzie autor przytacza słowa Matisse'a, interesujące może dla artystów, którzy za cztery lata nazwą siebie „Ekspresjonistami Polskimi":

„W malarstwie [...] dążyć należy przede wszystkim do ekspresji. A ekspresja bynajmniej nie tkwi w patetycznym wyrazie twarzy, w ruchu gwałtownym. Jest ona w układzie obrazu: w sposobie rozmieszczenia ciał ważkich, słowem kompozycji, tj. w sztuce ułożenia w sposób dekoracyjny rozmaitych pierwiastków, które służą malarzowi do wyrażania uczucia".

Basler w sposób bardzo inteligentny charakteryzuje malarstwo Matisse'a, potem — nie tuszując dyskusyjności omawianych problemów — sztukę kubistów. O obrazach Picassa mówi: *„...są jakby w halucynacji powstałe, w mózgu, któremu majaczą się płaszczyzny w perspektywie zupełnie nielogicznej, w układzie linii najbardziej opacznym. Przedmiotów one nie odtwarzają, wyrażają tylko ich kwintesencje przez kierunek linii, płaszczyzny skłębione w tle odbarwionym, w świetle zimnym, przenikającym czarodziejską monochromię tych znaków symbolicznych, którymi wyraża ten dziwny Hiszpan formy natury"*. (s. 266)

Trudno przytaczać całą obszerną i bardzo interesującą analizę metody kubistycznej, dokonaną przez

[1] H. ZAWORSKA, *O nową sztukę*, Warszawa 1963, s. 115—116.

[2] J. TOPASS, *Młodzi i najmłodsi. Rzut oka na zeszłoroczne wielkie wystawy paryskie*, „Przegląd Krytyki" 1909, nr 4, s. 8—10.

[3] A. BASLER, *Stare i nowe konwencje w malarstwie. (Od Cézanne'a do kubizmu)*, „Krytyka" 1913, z. 4—5, s. 210. O artykule tym pisze również E. GRABSKA, *U podstaw teorii kubizmu, Apollinaire i współcześni krytycy sztuki*, „Rocznik Hist. Szt." IV, 1964, s. 24—83.

Baslera. Nie sposób się jednak powstrzymać przed zacytowaniem jeszcze jednego, bardzo istotnego urywka: *„Fragmentują oni* [kubiści] *formę tak samo, jak to czynili z kolorem impresjoniści. Ale ich ambicją jest wyrazić obraz integralny, nadać najpotężniejszy dynamizm dziełu plastycznemu, do wyobrażenia przestrzeni dodać w s p ó ł c z y n n i k t r w a n i a. I tak wypisujące na płaszczyźnie figurę plastyczną z twarzą widzianą en face i z profilu i łącząc te dwie płaszczyzny miarą wrażliwą, powiększyć chce pole widzenia, rozmnożyć je układem sześciennym, który ma dawać przestrzeni równowagę, ustalać związki i zależności wzajemne części, charakterem istotnym darzyć przedmioty. Pochlebiają sobie, że przez to prawa natury tym bardziej się utrwalają w dziele malarskim.* [...]"

Wiele spośród zawartych w tym, wyjątkowo ważnym eseju, myśli przewijało się w korespondencjach Baslera z lat wcześniejszych, zamieszczanych w „Sztuce" lwowskiej. Nie od razu osiągnął on zresztą tak głęboką i subtelną orientację w zawiłości współczesnych kierunków, skoro w 1911 r. jeszcze pisał: *w sztuce, którą można nazwać fazą pomieszania „Wchodzimy obecnie w fazę przykrego intelektualizmu rodzajów"* [4]. Skoro tak wytrawny krytyk nie zawsze był w stanie dokonać właściwej oceny obserwowanych przez siebie zjawisk, trudno się dziwić błędom i naiwnościom napotykanym w innych recenzjach z paryskich wystaw. I tak np. poważny krytyk, Roman Zrębowicz, autor dużego artykułu *„Pablo Picasso. Kartka z dziejów kubizmu"* [5], usiłuje prowadzić polemikę z założeniami kubistów, które pojmuje jako *„zupełne eliminowanie świadomości w stosunku do zjawisk przestrzeni"*. Wydaje mu się to niedorzecznością, zwraca się też do nowatorów z inwokacją: *„Panowie kubiści z nad Sekwany! Cenię Was nader wysoko, już przez sam kredyt dla tak pięknej przeszłości Picassa, przez bujną inteligencję waszych apostołów, pp. Metzingera, Delaunaya, Gleizes'a, Dunoyer de Segonzaca, A. Lhote'a itd., przez wasze filiacje z Cézannem. Lecz przyznam się, że w myśl przez was głoszonej zasady: malować, tzn. wszystko nieistotne wypuszczać — i wedle praw budowy oka — winniście tylko czyste płótna wystawiać z odpowiednim tytułem"*.

Pisane ze szczerym, choć nie zawsze efektywnym staraniem o obiektywizm i rzetelność relacji są zamieszczane w „Museionie" artykuły młodego podówczas krytyka i literata, Zygmunta Lubicz Zaleskiego. A propos jednej z jego recenzji pisał w swoim pamiętniku Tadeusz Makowski:

„Czytałem dzisiaj przypadkiem krytykę obrazów z Salonu Niezależnych, napisaną przez p. Zaleskiego. Miałem chwilę miłego zdziwienia i nadziei na przyszłość. Więc jednak są w Polsce ludzie myślący i dobrej woli [...] *Ucieszyło mnie głównie stanowisko poważne, z jakiego stara się spojrzeć na malarstwo i jego ostatnie przejawy. Pierwszy to głos poważny Polaka o kierunku malarskim stanowić mającym epokę osobną w dziejach jego rozwoju, głos może nieśmiały, lecz dowodzący o dobrej woli i smaku, jeden spośród nielicznych i we Francji"* [6].

Słowa te pisał artysta zapewne po lekturze korespondencji z Paryża wydrukowanej w 1913 r. Są tu informacje dotyczące dziejów kubizmu, fragmenty *„Du Cubisme"* A. Gleizesa i J. Metzingera, wreszcie własne wyjaśnienia krytyka. Nie najlepiej jednak wypadają próby własnych analiz i usiłowania „unaocznienia" czytelnikowi obrazu kubistycznego, który wg Zaleskiego *zdaje się być ścianą, do której przytwierdzone zostały ciężkie, zawsze wypukłe — złomy rzeczywistości plastycznej"* [7].

Charakterystyczna jest szybka ewolucja, która dokonała się w poglądach krytyka na przestrzeni jednego roku. W 1912 r. bowiem, w artykule zamieszczonym w tym samym piśmie [8], Zaleski wypowiadał się na temat kubizmu z daleko idącym sceptycyzmem a obok poważnych i pozytywnych sądów na temat malarstwa Makowskiego znaleźć można było uwagi np. o *„Panu Archipence rozśmieszającym przechodniów swoją Wenerą o ptasiej główce i na kurzych nóżkach"*.

W „Sztuce" krakowskiej obszerniej pisał o kubiźmie Marian Paszkiewicz. *„Wysiłek twórczego zaprzeczania naturze rozwija się dziś w dwu kierunkach"* — stwierdzał — *„Obarczony tendencją suchej analizy, dochodzi w kubizmie do rozmyślnej defiguracji formy, do zaprzeczającego bogactwu kształtów szematyzmu. Zaś w spartańsko prostej sztuce Deraine'a uklasycznia się jako ton szczytowy dzisiejszej epoki"* [9].

Nie brakło oczywiście zupełnych ignorantów w zakresie współczesnych zjawisk plastycznych. Reprezentantem tej licznej grupy był Wacław Gąsiorowski, poza tym popularny podówczas powieściopisarz. W latach przed I wojną światową współpracował z „Kurierem Warszawskim" jako stały sprawozdawca z paryskich wystaw. O tej właśnie dziedzinie jego działalności Zaleski pisał zjadliwie:

„*„...co za rozpacz być musi pisać już nie tylko o tym, o czym się nie ma pojęcia, ale zwłaszcza o tym, co nas nic nie obchodzi, nie zajmuje, nie dotyka... To też w rozmowie prywatnej szczerze i stanowczo broniłem p. Wac. Gąs., który systematycznie i sumiennie donosi czytelnikom* [...] *o wszystkich nazwiskach polskich figurujących w katalogach „Salonów" paryskich. Uważam go bowiem istotnie za prawdziwego męczennika obowiązku i zawodu"* [10].

Gąsiorowski, jak łatwo się domyśleć, usposobiony jest do kubizmu niełaskawie, m.in. szczerze ubolewa nad przystąpieniem do tego ruchu Marcoussisa. Wprawdzie *„wyznawcą trójwymiaru"*, jak pisze, jest także Józef T. Makowski, ale o ile tego ostatniego tłumaczy młodość, *„...wzamian L. Markusa zrozumieć nie podobna. Markus jest znanym i słusznie cenionym w Paryżu rysownikiem — humorystą... ma mnóstwo warunków na dobrego malarza i oto ugrzązł w kubiźmie..."* [11].

4 Tenże, *Paryski Salon Jesienny,* Sztuka (Kraków) 1911, s. 214.

5 R. ZRĘBOWICZ, *Pablo Picasso. (Kartka z dziejów kubizmu),* „Prawda" 1913, nr 40—41.

6 T. MAKOWSKI, *Pamiętnik,* Warszawa 1961, s. 51—52, notatka z dn. 8.V.1913 r.

7 Z. LUBICZ ZALESKI, *Sztuki plastyczne („kubizm" i artyści polscy w Salonie Niezależnych w Paryżu),* „Museion" 1913, nr 5.

8 Tenże, *Z Salonów Paryskich,* „Museion" 1912, nr 6, s. 92.

9 M. PASZKIEWICZ, *Najmłodsza Polska plastyczna a współczesne prądy artystyczne,* „Sztuka" (Kraków), 1914, *Kronika artystyczna,* z. V—VII, s. 123—126.

10 Z. LUBICZ ZALESKI, *Z Salonów Paryskich,* jw.

11 W. GĄSIOROWSKI, *Salon Niezależnych — Czterdziestu dwu Polaków...,* „Kurier Warsz." 1913, nr 84.
Na temat wczesnych prac graficznych L. MARCOUSSISA, por.: I. JAKIMOWICZ, *Marcoussis inconnu,* „Bulletin du Musée National de Varsovie" II, 1961, nr 2, s. 48.

Z czasem jednak głosy aprobaty zaczynają brzmieć coraz pewniej. Z. Miszke np. w recenzji z XXX Salonu Niezależnych z 1914 r. kwalifikuje już dzieło kubistów do Luwru, z mniejszą może atencją wyrażając się o *„dzikich i cudacznych harcach „simulteneistów i synchronistów”* [12].

Informacji na temat futuryzmu jest na razie mniej. Udzielają ich zazwyczaj ci sami krytycy, bo też wiadomości płyną przede wszystkim przez Paryż. W kwietniu 1912 r. dość obszerną korespondencję Witolda Bunikiewicza o paryskiej wystawie Futurystów w Salonie Bernheima zamieszcza „Wisła”:

„Od niepamiętnych czasów żaden salon nie cieszył się tak licznymi odwiedzinami” — opowiada Bunikiewicz — *„nawet kubiści nie osiągnęli takiego rekordu”*. Sam krytyk wydaje się nieco oszołomiony i zdezorientowany, tym niemniej usiłuje zdać sumienne sprawozdanie z lektury futurystycznych enuncjacji i manifestów. Młodopolska stylistyka tych relacji pozwalała czytelnikowi z 1912 r. poczuć się względnie swojsko w lesie szokujących rewelacji, brzmiących np.: *„Chaos nieograniczony przestrzenią, osobliwe kojarzenie wyobraźni, tak jak ją chwila układa, bez logicznego związku, oto dziwna, przedziwna sztuka futurystów głosząca, że nie ma kształtów, jeno ruch odwieczny i wir kosmiczny, który formę każdą zmienia dowoli”* [13].

W maju tego samego, 1912 r. Cezary Jellenta zamieszcza w redagowanym przez siebie „Rydwanie” obszerny artykuł, w którym znajduje się rzetelne sprawozdanie z wystawy, dość udana próba charakterystyki nowego kierunku i fragmenty I Manifestu [14].

Wyjątki z manifestów cytuje również w felietonie *„Wystawa futurystów”* Tadeusz Nalepiński [15], relacjonując jednocześnie treść londyńskich odczytów Marinettiego.

Jednak najpoważniejsza charakterystyka futuryzmu, jego założeń i realizacji, ukazuje się dopiero w r. 1914 w „Krytyce” [16]. Autor, Aleksander Kołtoński, krytyk sztuki i tłumacz wierszy Marinettiego, wyprowadza linię genetyczną futuryzmu z filozoficznego podglebia symbolizmu: pozostaje w futuryzmie *„coś z woli Schopenhauerowskiej, jest coś z Nietzscheańskiego «nadczłowieka», trochę mizoginii Weiningera i dużo, dużo bergsonizmu, do powinowactwa z którym Marinetti się zresztą przyznaje”*. Kołtoński pisze o apoteozie ruchu i czynu, intuicji, jako jedynym miarodajnym czynniku w dziedzinie twórczości artystycznej, tłumaczy postulat interrelacji form w malarstwie. Opowiada następnie o teorii *„malarstwa dźwięków, zapachów i hałasów”*, charakteryzując futuryzm jako *„sztukę barwno-liniowego odtwarzania duszostanów”*, przytacza sformułowania Boccioniego o rzeźbie futurystycznej. *„Z rozkwitem rzeźby futurystycznej”* — pisze dalej — *„upaść ma również ostatecznie wszechwładne, tradycją uświęcone, panowanie marmuru i brązu oraz zachowanie jedności stosowanego materiału. Do jednej i tej samej pracy zaleca futuryzm użycia szkła, tektury, żelaza [...] itd.”* Na zakończenie artykułu Kołtoński konstatuje: *„...futuryści włoscy [...] wnieśli aż nazbyt dużo nowych pierwiastków do obniżającego się wciąż życia duchowego swej ojczyzny, by w historii kulturalnego jej rozwoju pominięci być mogli milczeniem”*.

Artykuł jest obiektywny, cenny dzięki zawartym w nim rzetelnym wiadomościom. Ale ten właśnie wyłącznie informacyjny jego charakter nasuwa refleksje tyczące opóźnienia procesów rozwojowych w sztuce polskiej — nie tyle w strefie teoretycznej świadomości, co w konkretnych realizacjach. Do refleksji takich pobudzają zwłaszcza porównania z sytuacją najbliższych sąsiadów Europy Wschodniej i Środkowej. Przytoczyć tu można chociażby książeczkę, która ukazała się w Rosji dokładnie w tym samym roku, co omawiany przed chwilą artykuł Kołtońskiego. Tytuł jej brzmi: *„Futurizm. Na puti k nowomu simbolizmu”*. Autorem jej był Gienrich Tasteven.

Informacje dotyczące futuryzmu są tam bardzo obszerne, dużą część książki stanowią zresztą aneksy zawierające tłumaczenia fragmentów większości manifestów futurystycznych. Nie na stronę infomacyjną jednak autor kładzie nacisk. Wywód, w którym Tasteven udowadnia symbolistyczny rodowód futuryzmu, widząc w nim wręcz ostateczne spełnienie teorii Mallarmé'go, ma charakter polemiczny i postulatywny. Nie jest to, jak w wypadku artykułu Kołtońskiego, sygnalizowanie artystycznych nowin zagranicznych — to rozprawa z tendencjami zadomowionymi już w sztuce rosyjskiej, nawoływanie do nadania im nowego kierunku. Obszerny wykład na temat futuryzmu zachodnio-europejskiego (i w mniejszym zakresie kubizmu), stanowi podbudowę do wywodów autora, zmierzających do konkluzji, o konieczności syntezy sztuki na gruncie nowego symbolizmu, z którego narodzi się sztuka wielka i ogólnonarodowa. Futuryzm może stać się jednym z jej źródeł, bo, jak stwierdza autor, *„tkwią w nim zarodki cennego idealizmu”* i *„kiedy wyzwoli się z upojenia chmielem współczesności i nie wpadnie w nowy dogmatyzm, usłyszymy wypowiedziane przezeń nowe słowo”* [17].

W Polsce w 1914 r. futuryzm mógł być zaledwie artystyczną nowiną. Podstaw do dyskusji nad sposobami transplantowania go na nasz grunt jeszcze nie było.

To jednak dygresja. Wracając do tematu, stwierdzić trzeba zasadniczą dysproporcję między ilością informacji na temat wydarzeń w sztuce francuskiej i włoskiej, a informacjami o awangardowych środowiskach plastycznych w Niemczech. Bardzo trudno napotkać w ówczesnej prasie polskiej nazwiska niemieckich ekspresjonistów. Sam termin „ekspresjonizm” pojawia się jednak już w 1911 r. w korespondencji z Berlina zamieszczonej w „Przeglądzie Wielkopolskim”; *„Ekspresjonista chce dać wrażenia własnej duszy, a obiekt postawić na tle ogólnowrażeniowym”* — pisze autor artykułu [18]. Jednak wśród przedstawicieli ekspresjonizmu nieoczekiwanie pada nazwisko Daumiera. Nie

12 Z. MISZKE, XXX *Salon Niezależnych*, „Echo Literacko-Artystyczne” 1914, z. 8, s. 468.

13 W. BUNIKIEWICZ, *Wystawa futurystów w Paryżu*, „Wisła” 1912, nr 4, s. 74.

14 C. JELLENTA, *Futuryści — Dywizjoniści. Manifest malarski*, „Rydwan” 1912, z. 5, s. 179—183.

15 T. NALEPIŃSKI, *Wystawa futurystów*, „Sfinks” 1912, nr 52.

16 A. KOŁTOŃSKI, *O Futuryzmie jako o zjawisku kulturalnym i artystycznym*, „Krytyka” 1914, nr XII—XIII.

17 G. TASTEWEN, *Futurizm (na puti k' nowomu simbolizmu)*, Moskwa 1914.

18 W. Ł., *Secesja berlińska 1911*, „Przegl. Wielkop.” 1911, z. 25, s. 406.

jest więc tu ekspresjonizm pojęty jako kierunek, określa tylko pewną ogólną tendencję w sztuce. W podobnym zresztą rozumieniu termin ten pojawiał się w 1911 r. w artykułach zamieszczanych w Waldenowskim „Der Sturm” [19]. Dotykamy w tym miejscu jednego z problemów, które skłoniły mnie do dokonania zaprezentowanego tu przeglądu materiałów publicystycznych informujących o współczesnych prądach artystycznych przed I wojną światową. Powstaje mianowicie w ten sposób (nie wykorzystana jeszcze w tym artykule) szansa zanalizowania na podstawie tekstów, warstwy językowej ówczesnej krytyki, zbadania słownika środowiska artystycznego a tym samym ustalenia znaczeń nadawanych współcześnie różnorakim terminom z zakresu sztuki. Przegląd ten, fragmentaryczny z pewnością i powierzchowny służy ponadto jako dowód, że współczesna problematyka artystyczna nie mogła być zupełnie obca polskiej inteligencji. Trzeba pamiętać zresztą, że prócz słowa pisanego istniały jeszcze reprodukcje, organizowane bywały wystawy (np. wystawa Kandinskiego w r. 1910 w Krakowie, wystawa futurystów rosyjskich w 1913 r. we Lwowie). Podróżujący artyści i literaci przywozili fotografie obrazów i zagraniczne czasopisma. Dopiero wojna zahamuje na krótki czas, nigdy zresztą całkowicie, dopływ wiadomości.

W każdym razie pogłosy mniej lub bardziej odległych potyczek docierały do uszu licznej grupy artystów, wśród nich i tych, którzy w ostatnich latach I wojny światowej stworzyć mieli pierwszą polską awangardę. By mogli zaczerpnąć tchu, musiała przedtem zagęścić się odpowiednia atmosfera myślowa i intelektualna. Świadomość aktualnych fluktuacji w sztuce była jednym z jej zasadniczych składników.

19 P. SELZ, *German Expressionist Painting*, Berkelay and Los Angeles 1957.

A LA VEILLE DU FORMISME. LA CRITIQUE DE L'ART POLONAISE AU SUJET DES COURANTS EUROPEENS CONTEMPORAINS

Les historiens de l'art polonais du XXe siècle passent en général sous silence les faits prouvant que la société artistique polonaise avant la première guerre mondiale s'intéressait aux transformations que subissaient les arts en Europe occidentale. Ainsi s'est créée une conviction qu'en ce qui concerne les problèmes de l'art contemporain, les artistes polonais vivaient à cette époque dans l'isolement et l'ignorance. Cependant, sans parler des contacts personnels, comme les voyages à l'étranger des représentants des arts plastiques, les informations sur les nouveaux mouvements s'infiltraient grâce au groupe nombreux de critiques de l'art qui souvent étaient fortement associés aux milieux artistiques étrangers. Bien que le niveau de ces correspondances fût bien divers, le lecteur des périodiques paraissant à cette époque en Pologne, pouvait néanmoins s'orienter dans la problématique artistique de l'Europe occidentale.

En 1909 déjà, Jean Topass, critique et peintre appartenant au mouvement „Młoda Polska” (Jeune Pologne), donnait des informations, suivies d'un commentaire bienveillant, sur les recherches cubistes de Braque, de Picasso et de Metzinger. Quelques années plus tard on en savait déjà beaucoup plus. Un article particulièrement intéressant au sujet du cubisme, dont l'auteur était Adolphe Basler, parut en 1913 dans le périodique „Krytyka” [*Stare i nowe konwencje w malarstwie. Od Cézanne'a do kubizmu.* (Les anciennes et les nouvelles conventions dans la peinture. Depuis Cézanne jusqu'au cubisme), „Krytyka” 1913, fasc. 4—5, p. 210]. Après une analyse de la peinture de Cézanne, Basler donne une caractéristique de l'individualité artistique de Matisse et ensuite, sans passer sous silence l'aspect discutable des problèmes présentés, il caractérise l'art du cubisme.

La critique polonaise n'a pas toujours traduit une pareille compréhension de l'art contemporain. Mais les informations plus ou moins justes sur le cubisme paraissent assez souvent: on peut citer ici les articles de R. Zrębowicz, de Z. Lubicz-Zaleski, de M. Paszkiewicz. Il y avait aussi des ignorants agressifs dont le représentant était W. Gąsiorowski, un romancier en vogue. Ses regrets au sujet de L. Markus (Marcoussis) et de T. Makowski *„qui ont pris le mauvais chemin du cubisme”*, relus aujourd'hui font une impression vraiment comique.

On trouve moins d'informations concernant le futurisme. Les nouvelles parviennent d'ailleurs le plus souvent par l'intermédiaire des mêmes correspondants, donc par Paris. En avril 1912 parut une ample relation de W. Bunikiewicz de l'exposition parisienne des futuristes au Salon Bernheim [Witold Bunikiewicz, *Wystawa futurystów w Paryżu.* (L'exposition des futuristes à Paris), „Wisła” 1912, n° 4, p. 74].

Au mois de mai de la même année, Cezary Jellenta insère dans le périodique „Rydwan” un compte rendu de l'exposition, suivi d'un essai assez réussi d'une caractéristique de ce mouvement, et aussi des fragments du I-er manifeste [C. Jellenta, *Futuryści — Dywizjoniści. Manifest malarski.* (Les futuristes — Les divisionnistes. Un manifeste de la peinture), „Rydwan” 1912, fasc. 5, p. 179—183].

On trouve une sérieuse caractéristique du futurisme, de ses principes et de sa réalisation, dans l'article de A. Kołłoński, critique de l'art et traducteur des vers de Marinetti [A. Kołtoński, *O futuryźmie jako o zjawisku kulturalnym i artystycznym.* (Au sujet du futurisme comme phénomène culturel et artistique), „Krytyka” 1914, n° XII—XIII]. L'auteur aperçoit la ligne génétique du cubisme dans le sous-sol philosophique du symbolisme, il parle de l'apothéose du mouvement et de l'action, de l'intuition comme seul facteur compétent dans le domaine de la création artistique, il explique le postulat des relations réciproques des formes dans la peinture.

Cet article objectif et honnête invite à faire des comparaisons avec le petit livre que parut la même année en Russie: *Futurizm. Na puti k nowomu sim-*